

L'opera di Guido Biasi è ancora malnota in Italia, dopo il vivace esordio, fra '57 e '58, nell'ambito di quel Gruppo 58, di giovanissimi, che a Napoli promosse, fra l'altro, la ben nota rivista d'avanguardia « Documento Sud », e dal quale sono uscite alcune delle ipotesi più interessanti nel quadro della nuova pittura italiana, in questi anni (con Biasi stesso, Del Pezzo, Fergola; per non parlare delle prime segnalazioni, su quelle pagine, della scultore Trubbiani). All'inizio del '60 Biasi si è infatti trasferito a Parigi, e soltanto *Alternative Attuali*, ad Aquila, nell'estate scorsa ne ha proposto in Italia l'opera più recente, già affermata con importanti personali a Basilea, a Francoforte, ad Amburgo, a Bruxelles, a Colonia, ed a Londra, nel '61 e nel '62 stesso.

Quell'infaticabile ed acuto animatore che è Edouard Jaguer ed Edoardo Sanguineti, attento, direi dalle sue stesse significative prove iniziali di poeta, ai rapporti appunto fra poesia e pittura, in un'analoga ipotesi di ricerca (*rara avis* allora in Italia, mentre oggi il tema è di moda, con frequenti accostamenti esterni ed inutili), ed ancora Ragnar von Holten, l'esploratore dell'iconologia di Moreau, hanno già contribuito a chiarire i termini ed i diversi passaggi della pittura di Biasi. Anche se questa pittura, malgrado la così evidente fedeltà ad un nucleo originario di ragioni espressive, resta poi eminentemente *in progress*, in quanto viene svolgendosi per passaggi a tempi nuovi, con altrettanta chiarezza di quanto ogni nuovo passo sia riferibile naturalmente alle premesse stesse da cui ha origine.

In questo senso anzi la pittura di Biasi ha un'evidentissima coerenza di storia interna, come ha, si direbbe, un suo tempo di maturazione preciso e perentorio, insurrogabile.

Salvo un dipinto che testimonia del lavoro parigino dell'inverno-primavera del '62, tutte le tele qui esposte sono state dipinte a Roma fra la fine del '62 stesso e questo scorcio del '63: e, per quanto certo molto vicine tematicamente e formalmente a quelle del '62 (bene rappresentate appunto ad Aquila), pure già accennano ad un nuovo svolgimento.

Porte e pietre magiche, e personaggi di un'organicità arcana ed allarmante sono i protagonisti iconologici





più evidenti di questi quadri; come infatti un'insistenza di magia suggestiva, in forme allusive od appunto allarmanti, una volontà di racconto e descrizione, quasi a creare si direbbe una storia (e più ancora in senso temporale che solamente narrativo, e che è comunque storia di tessuti fisiologici quasi ridotti alla concretezza della pietra, e di sezioni di stratificazioni geologiche quasi riportate alla vitalità del tessuto organico), e ancora una sollecitazione di lucido impegno fantastico entro quest'orizzonte di allucinante chiarezza, ed il mito stesso della visione rivelatoria, che, nella sua perentoria nettezza, distingue quasi, appunto in una allucinazione totale lucidissima, fra concrete presenze ed enigmatiche ambiguità metamorfiche: ecco, questi sembrano gli elementi immediatamente più espliciti che caratterizzano i nuovi dipinti di Biasi.

Di quella « zona ove, in rinnovata connessione con matrici surrealiste, si ripropongono motivi magici a volte quasi misterici, segnando un netto riscatto della funzionalità del mezzo espressivo di fronte alle determinazioni appunto di una specifica necessità », che mi sembrava di poter così identificare, nel panorama delle più recenti ricerche, in un testo per una mostradibattito romana, nel '60, proprio questi recenti quadri di Biasi sembrano dunque essere un nuovo e caratterizzatissimo esempio. Del resto quella prima annotazione è stata poi confortata dai fatti a tal punto che in una mostra come quella di Aquila ne è risultata possibile un'esemplificazione assai ampia e complessa: ed il tema è oggi piuttosto scottante ed attuale. Certo l'utilizzazione dei mezzi espressivi in chiave di una specifica *necessità*, che è qui anzitutto una necessità iconologica, è un altro carattere molto evidente della recente pittura di Biasi. Di qui dunque il riscatto di tutto un repertorio strumentare d'ordine assolutamente tradizionale — gotico e protorinascimentale — e con un'insistenza che ha quasi il senso di una sfida. E' proprio infatti in quell'ambito disusato dalle recenti avanguardie (e tuttavia già riproposto nel nostro tempo, con quale potenza!, da una tradizione che corre da Moreau e Böcklin, a De Chirico, a Magritte, a Tanguy, a Ernst stesso, al migliore Dali, e che in Italia è rappresentata dalle ricerche di Cagli) che Biasi ricerca appunto gli strumenti della sua visione.

Non si tratta tuttavia di un *revival* a pretesa storica altrettanto che, neppure proprio nei confronti di questa recente e già gloriosa tradizione surrealista. Difficilmente si potrebbe infatti situare l'opera di Biasi altrove che in questi nostri anni, di indagini più adeguate alle attuali necessità d'accertamento, e di vagliata presa di coscienza, divergenti e divirssissime da quell'esaltazione primaria di sé nel mondo che ha caratterizzato, in fondo, fra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta, la poetica informale, alla quale del resto Biasi stesso ha dignitosissimamente pagato, con gli altri giovani del Gruppo 58, un notevole tributo, « nucleare ».

Quegli strumenti, più tradizionali che avanguardistici, servono a Biasi per determinare il grado di lucidità e di controllo delle sue visioni. E non che Biasi sia un visionario, immaginoso e delirante (uno Svanberg, per esempio, o un Schroder-Sönnenstern), ma proprio perchè egli 'vede' e 'analizza'. Ed è infatti in questi termini che si caratterizza il suo ritorno ad una grande storia naturale: come volontà analitica, d'accertamento e quasi di catalogazione. Ma, se nel '60 il suo catalogare reperti di una sorta di organicità geologica risultava in una iconografia da erbario direi nella gloriosa tradizione dell'illustrazione scientifica medioevale e rinascimentale, ora invece la sua indagine non si contenta più di un traguardo nominale: di oggetti distinti e individuati, ma spia quasi la natura stessa del 'mezzo' nel quale quegli oggetti sono rinvenuti, ed ecco che l'*imagerie* si modifica, da radici ed embrioni esposti in un dettagliato teatro vegetale, ad elementi istologici, a singolarissime fibre muscolari che si espandono o sfilacciano in modo enigmatico ed allarmante.

Quella natura fossile e dissecata sembra ora articolarsi in un nuovo ciclo vitale, ove l'estrema maturazione e il disfacimento si ricongiunge con la nuova nascita e la nuova vita, in una certezza secolare appunto del ciclo metamorfico perenne morte vita.

Ma se la metamorfosi è in pieno svolgimento negli elementi fisiologici (e sia pure d'una fisiologia così arcana e singolare), un tempo diverso essa acquista invece negli elementi direi lapidei, più che geologici: perchè, se, appunto nei quadri del '60, l'indistinzione

del 'terreno', del fondo era contrapposta alla distinzione degli oggetti sezionati che quel 'terreno' o fondo esponeva, oggi, al contrario, il fermentante ambito fisiologico è indistinto rispetto all'elemento lapideo, che l'inquadra ed espone. E tuttavia i due momenti sono quanto mai correlativi: infatti rappresentano due polarità del medesimo ciclo metamorfico; anche se un accertamento tissulare è più probabile e possibile proprio nella concrezione lapidea, ricca di venature e di una propria come cristallizzata vita fisiologica, che non nell'elemento maggiormente animato e più imprevedibilmente allarmante.

Del resto l'elemento lapideo è proprio quello ordinatore, è dà, in certo modo, la misura — si direbbe — sacrale di quella fisiologia attiva, che va articolandosi, a volte, in veri e propri personaggi. Biasi parla infatti di « altari » di una sorta di nuovo culto panteistico, ove tuttavia l'oggetto stesso del culto è alla pari — quella fisiologia germinante e disfatta, e la pietra stessa dell'altare: le sue vene, il suo colore, appunto la sua diversa cristallizzata fisiologia, ennesimo artificio naturale.

Così appunto Biasi crea il suo racconto, la sua storia. Anzitutto con una dislocazione temporale sottratta ad ogni forma d'istantaneità e precarietà, perchè almeno è ristabilito un ciclo primario. Il suo accertamento, il suo dilatare la dimensione dell'esistenza empirica, l'esulare dai limiti di un mero *hic et nunc*, mitizzato appunto all'estremo nella poetica informale, avviene in questo sprofondarsi storico, in questa temporalizzazione, geologizzazione di ogni elemento. Perché, come tutto questo inedito e singolarissimo teatro naturale di Biasi ha valore emblematico, appunto ogni suo elemento è un emblema temporalmente dilatato, al contrario di ogni mitica immediatezza, è momento — si potrebbe dire — storico, perchè parte di una storia, di un ciclo. L'uomo solo cerca un nuovo terreno d'intesa; il rifiuto della Storia come determinante del suo esistere, crea la necessità di una nuova dimensione storica dell'esistere stesso: ed è appunto quello sforzo d'accertamento che va compiendo, in diversissime ipotesi, la più giovane pittura. La fisiologia e geologia magica di Biasi è infatti questa nuova dimensione di storia, che poi, per la non prescindibile implicazione autobiografica, è anche racconto.



Il margine d'oggettività cui aspira Biasi s'affida proprio a quella oggettivazione di virtualità magiche-allarmanti che particolarmente la tradizione anticlassicistica del Rinascimento italiano (oggetto delle ricerche diversamente esemplari di un Baltrusaitis, e di





un Hocke, e vigorosamente riprese di recente in Italia da Battisti) aveva individuato e provato. Ed ecco dunque che l'ambiguità di questo o quell'elemento nel quadro di Biasi e l'ambiguità del possibile metamorfico, l'ambiguità dell'immagine capace di magiche trasformazioni, e non l'ambiguità totale, primaria della « apertura » assoluta che Eco giustamente riconosce all'Informale: una sorta, invece, d'ambiguità designata e controllabile, rispondente a determinate funzioni provocatorie, come poteva esserlo, per esempio, l'anamorfosi. Come la possibilità della chiarezza di 'visio-

ne' consiste nel fatto che questo ritorno ad una grande storia naturale avviene in chiave chiaramente emblematica anziché irrazionalmente sensibile: è di natura onirico-immaginativa e non tattileolfattiva. Benché si tratti di una natura 'pura', come di una matrice emblematica.

E se gli « altari » lapidei ricordano chiaramente una tradizione artigianale altrettanto che mistico-superstiziosa (l'eccitazione sensibile nella dimensione religiosa, la credulità maggiore nel maggiore sfarzo materiale di elementi non 'neutri', ma concretamente ad un passo dalla dissoluzione metamorfica) degli altari policromi barocchi meridionali, la fisiologia germinante e disfatta, ad un tempo, può richiamarci tanto certe ispezioni di una tradizione di fitomorfismo anticlassico, rinascimentale e barocca, quanto il tissularismo secessionista e la sua tradizione, persino recentissima, in un arco che corre insomma da Klimt ad Hundertwasser.

Resta tuttavia la concretezza nuova dell'emblema di Biasi: quel riproporre una tanto complessa gamma di motivazioni in una così lucida cornice emblematica dell'inquietudine dell'uomo d'oggi, teso fra miti perentori d'oggettivazione e allucinanti ipotesi che a quegli stessi miti s'intrecciano; disposto in fondo anche ad accorgersi di nuove potenzialità magiche, che s'insinuano entro gli schemi sempre aggressivi della civiltà meccanica. Ed è proprio in nome della difesa di queste potenzialità che Biasi muove il suo discorso pittorico, lucido e delirante ad un tempo, incisivo, terrificante, ironico e fantastico. L'irrazionalità non si domina ed oggettiva che in una lucida 'visione': ma poi questa immagine di dominio non s'impone essa stessa in una nuova capacità allarmante ed inquietante? L'allucinazione controllata si fa a sua volta provocazione allucinante: ed è qui il carattere rivelatorio di questa pittura. L'avvertenza, si direbbe, dell'esistenza di un circolo, in cui siamo presi e coinvolti, pur come siamo uomini sociali, e per quante ripulse dell'alienazione si vogliano proclamare. Se la informe è stato un emblema della nostra realtà, la metamorfosi, come inevitabilità di modificazione, si propone qui come nuovo emblema della nostra inquietudine.

ENRICO CRISPOLTI